

Wesele według Warnera

T o m a s z C y z

Najpierw teatr, muzykę zostawiam na razie na boku. (Skoro czekałem na nowego Mozarta w Operze Narodowej 8 lat – premiera „Don Giovanniego” pod batutą Jacka Kaspszyka, w reżyserii Mariusza Trelińskiego, w światłowodowej scenografii Borisa Kudlički, z kostiumami Arkadiusa, odbyła się w grudniu 2002 roku – niech teraz muzyka poczeka. Chwilę.)

I akt dzieje się w pokoju Zuzanny i Figara. Pokoju? Toż to obskurna izba obok stodoły pełnej siana, nieporządna, zagracona, w której narzeczeni co chwila potykają się o jakieś sprzęty gospodarskie. W centrum pokoju-izby wielkie łóżko, które Figaro z radością obmierza („Cinque, dieci...”, pierwszy duet z Zuzanną), przy okazji przykładając miarkę do... przyrodzenia. A jakże! Toż ta opera „kiedyś szokowała frywolnością, każda jej scena przepelniona jest seksem, który i dziś nie wydaje się staroświecki” (jak pisze recenzent „Rzeczpospolitej” Jacek Marczyński).

Scenografia Borisa Kudlički, zwykle lekka, służąca muzyce i spektaklowi, zdaje się z początku lekko... przytłaczająca. Wielkie paździerzowe płaszczyzny zamykające przestrzeń z każdej strony – z tyłu, po bokach, także podwójnie, tworząc tym samym wąskie przejścia (wspomniana stodoła po prawej stronie, między schodami prowadzącymi nie wiadomo gdzie i izbą narzeczonych), dworski labirynt. Ale jest coś, co łamie to zamknięcie, pozorną duchotę. Okna (trzy półokrągłe w tylnej ścianie), koliste otwory w ścianach bocznych, mnóstwo maleńkich prześwitów w drewnie. Jakby to miejsce toczyły (już) korniki, a wydaje się dopiero zbudowane, świeżo postawione, nawet niewykończone.

Z sytuacji dowiadujemy się na razie, że Figaro (Wojciech Gierlach) i Zuzanna (Katarzyna Trylnik) mają zamiar się pobrać, a Hrabia Almaviva wyznaczył im tę izbę na mieszkanie. Figaro jest zadowolony, z radością nakłada na łóżko wielki materac i sprawdza jego twardość. Zuzanna czuje jednak niepokój. Nie ufa Hrabiemu. Na pewno chce mieć ich koło siebie, bo kiedy tylko wyśle gdzieś daleko Figara, przyjdzie tu, do sypialni, i wykorzysta prawo pana. I męża. Ale Figaro się nie boi. Bierze buty Hrabiego (do końskiej jazdy) i czyszcząc, bawi się nimi i śpiewa arie „Se vuol ballare”. Przecież Hrabia zatańczy tak, jak Figaro mu zagra... I idzie bocznymi, metalowymi schodami, cały czas śpiewając (niezbyt to wygodne), na górę. Tam, na dachu, na fotelu, siedzi Hrabia (Mariusz Godlewski). Ledwie widać, jak Figaro na klęczkach podchodzi do niego, by nałożyć mu buty. Po co tak rozgrywać całą scenę, żeby przeszkadzać śpiewakowi i kazać mu iść tam, gdzie jest niewidoczny?

Pojawiają się Marcelina (Anne Marie Owens) i Bartolo (Dariusz Machej). Podłe ludziki, jak z Boscha, które chcą przeszkodzić przyszłej młodej parze – zwłaszcza Figarowi; mściwi jak wszyscy święci („La vendetta, oh, la vendetta” Bartola). Wreszcie zaczyna się scena „schowaj się, gdzie możesz”. Najpierw do Zuzanny przychodzi Cherubino (Verena Gunz) – rozerotyżowany, zakochany w Hrabinie. Ich rozmowie przeszkadza Hrabia (Cherubino chowa się za fotelem). Najpierw rozpiera się wygodnie na fotelu, niedwuznacznie rozchylając nogi i uda. Za chwilę kładzie się na materacu (a Zuzanna już tam leży!) i zaczyna ściągać spodnie; jakby robił to przy Zuzannie nie pierwszy raz. Ale przerywa im nauczyciel śpiewu Don Basilio (Paweł Wunder). Tym razem to Hrabia chowa się za fotelem, a Cherubino na fotelu (przykryty kocem). Rys komiczny spektaklu wzmacnia się z minuty na minutę.

Przeskoczmy na moment do II aktu. Wciąż teatr – ni to marionetek, ni to ludzi. Komnata Hrabiny (Asmik Grigorian) – przestronna, przytulna (z prawej strony zapalony kominek), choć wciąż z paździerza. Na dodatek pewne elementy przywołują przestrzeń I aktu – tylna ściana z trzema oknami i drabiniastą powierzchnią (izba Zuzanny i Figara), schody z prawej strony (stodoła).

Zaczyna się odsłaniać generalna zasada tej świetnie skonstruowanej przestrzeni – pudełkowość, szkatułkowość. Sceneria kolejnych aktów składa się z przesuniętych (w tył) elementów z poprzednich, i dołożonych (z przodu) nowych. Tak jest teraz, tak jest w III akcie, w gabinecie Hrabiego. To nałożenie na siebie przestrzeni, ich równoległość, stwarza nową sytuację. Nierealistyczną, na pewno abstrakcyjną. I jeszcze to światło (John Bishop), które wpada z każdej strony, przez każdą szczelinę, tworząc mnóstwo załamań, odbłasków, kolorów. To nie dzieje się ot tak. I na pewno jest dziwnie. Coraz dziwniej.

Jeszcze akt II. Do Hrabiny (ubranej w różową bieliznę, czyli nieco... rozebranej) przychodzi zakochany w niej Cherubino. Hrabinie on również nie jest obojętny. Niesłychanie piękne, bardzo zmysłowe i nawet niewinne jest to, co dzieje się między nimi. To mizianie się, przytulanie, dotykanie, fantastyczna gra ciał, które przyciąga nieznaną siłą. W pewnej chwili Cherubino idzie za parawan, żeby się przebrać w strój Zuzanny. Staje tyłem do Hrabiny, tyłem do nas. Odsłania górną połowę ciała, widzimy nagie plecy. I nagle Hrabina podchodzi do niego – do niej? – i staje tak, że patrzy w odsłonięty tors Cherubina bez specjalnego zaskoczenia, udawania, zadziwienia, choć z wyraźną satysfakcją. Na kogo więc patrzy? Na Cherubina-młodzieńca przebierającego się w kobiecy strój? Czy na piersi młodej kobiety? Mozartowski teatr zmysłów u Warnera dzieje się w takich sekwencjach.

W 2006 roku widziałem we Frankfurt Oper „Śmierć w Wenecji” Brittena w reż. Keitha Warnera (także ze scenografią Borisa Kudlički). Podziwiałem reżyserię – przemyślaną, konsekwentną, mądrą. Podziwiałem scenografię – minimalistyczną, złożoną głównie z metalowych jeżdżących ram, które raz układały się w tunel, innym razem stawały się mansjonami – miejscami akcji kolejnych obrazów. To był inny Kudlička, przyporządkowany myśleniu innego reżysera. To był mój pierwszy kontakt z Keithem Warnerem, ale gdyby ktoś mi powiedział, że to „Wesele Figara” reżyserował ten sam twórca, co „Śmierć w Wenecji”, nie uwierzyłbym, gdybym nie dotknął. To trochę tak, jakby dla każdej kolejnej opery Warner wymyślał osobny kod, niepodobny do poprzedniego. Niepodrabialny. A oba spektakle wywołały we mnie (i wywołują wciąż) głęboki rezonans.

W warszawskim „Weselu Figara” najsilniejsze – i inscenizacyjnie najważniejsze – jest to, co (już) związane ze zmianą konwencji międzyludzkiej, a przez to ledwo dostrzegalne. Warner ubiera bohaterów opery Mozarta (z 1786 roku) w klasyczny – nazwijmy – kostium (Nicky Shaw), ale ich emocje, zachowania, gesty, są rodem z dziś. Z teraz. Co to znaczy? Ano to, że Zuzanna (służąca przecież) nie mogła leżeć, wylegiwać się, na łóżku Hrabiny (swojej pani), kiedy ta chodziła po pokoju. Ano to, że Figaro (sługa przecież) nie mógł wchodzić do garderoby Hrabiny, jeszcze, za przeproszeniem, bez pukania. Ano to, Figaro nie mógł tak sobie łąpać pod ramię Hrabiego i wyprowadzać go z pomieszczenia. Albo – jak w ostatnim akcie – siedzieć obok niego na krześle, gdy ten stoi, i wyciągać nogi, jakby zapraszał go do czyszczenia butów.

Stąd te wszystkie przaśne (powiedziałyby ktoś...) sytuacje? One są z dziś. Z dziś jest Hrabia (powtórzmy to: w historycznym kostiumie), który ma ochotę – z racji funkcji, hierarchii, samczej energii i władzy – na każdą kobietę (co widać dobrze na przykładzie Barberiny, do której ust wlepia swoje w ostatnim obrazie opery). Także Zuzanna, która w drugiej scenie z Hrabią (w III akcie) już bez żenady oddaje mu się, albo i nie oddaje, tylko sięga po to, co chce. Wreszcie Cherubino, który po delikatnym zbliżeniu z Hrabinią odbywa pospieszny („na stojąco”) stosunek w przedśionku z Barberiną. Z kwiatka na kwiatek, chciałoby się powiedzieć, „farallone amoroso”... „Jest ponuro, jakby akcja rozgrywała się jedynie w suterenach” – pisze znów Marczyński. Tak, może właśnie żyjemy w suterenie, mając wokół siebie sutenerów, stręczycieli i stręczycielki. Smutne.

Świetny jest koniec spektaklu – słynne *qui pro quo* w ogrodzie – umieszczony przez Warnera i Kudliczkę w śliskich, ciemnych, nieprzyjemnych chaszczach, obślizłych konarach, spętanych korzeniach drzewa. Piękna ogrodowa altana, w której miało się dokonać oczyszczenie, zamieniła się w nieprzyjemny obraz ludzkiej duszy. Brudnej i wstrętnej. Na dodatek ta gałęzie wyjechały z zapadni, spod ziemi, spod październowego pałacu. To na takim – śliskim, obmierzłym, paskudnym gruncie – jest ufundowany ten świat. Nasz świat także. Przecież to my, prawie wszyscy i na co dzień, erotyzujemy niemal każdą sytuację, zawodowo i prywatnie, i nawet tego już nie rozpoznajemy ani się nie wstydzimy. To my, prawie na co dzień, nie tylko od święta, zdradzamy swoich najbliższych, żyjemy w partnerskich (czytaj – w kontekście tytułu opery Mozarta: niesakramentalnych) związkach, w trójkątach (jawnych bądź ukrytych), w wielokątach, w dark roomach. Okłamując się, że tak jest dobrze, a chwilami jeszcze lepiej, że jeśli nie z tym, to z tamtą, jeśli nie teraz, to jutro, jeśli nie tu, to tam.

A może z tą inscenizacją jest jeszcze inaczej. Nie tyle współczesne emocje ubrane (tylko) w historyczny kostium, ile współcześni ludzie, żyjący tu i teraz, w niewykończonym domu-pałacu z października (a po co go kończyć, skoro *così fan tutte* i trzeba się będzie rozejść?) – jeśli domu nie dziś, to domu przyszłości – którzy tylko przebrali się w historyczny kostium. Dla zabawy, dla złapania kontaktu z jakąkolwiek przeszłością, dla stylu, formy, konwencji. „Generalnie postacie skonstruowano na opak – pisze z dezaprobatą recenzent „Gazety Wyborczej” Jacek Hawryluk. – Figaro ma więcej cech arystokratycznych niż rubaszny Hrabia. Hrabinię zaś odarto niemal w ogóle z dostojności, więc wszystkim steruje dostojna i pełna seksapilu Zuzanna”. Właśnie. Wszystko na opak. Dokładnie! Dlatego Hrabina leży na stole w trakcie arii, dlatego Figaro wchodzi po bocznych schodach w trakcie śpiewu, dlatego Zuzanna robi więcej niż powinna. Ci ludzie, współcześni, nie wiedzą, jak się zachowywać, śpiewając Mozarta. A czy my wiemy, co robić, kiedy go słuchamy?

Temu wszystkiemu przygląda się – nie z pozycji moralisty, krytyka rzeczywistości (i w tym też ukryta, podskórna siła tej inscenizacji) – Keith Warner. Bo sam pewnie nie jest bez winy.

Najważniejsze, że świetnie się w tym świecie teatru Warnera (i Mozarta) odnajdują soliści. Nie tylko dobrze śpiewają (czasem za cicho, choć pytanie, czy to wina ich, zbyt głośniejszej orkiestry, czy akustyki Teatru Wielkiego w Warszawie, nie najlepszej do muzyki Mozarta, co każde operowe dziecko wie), także grają – bardzo naturalnie, mięśście, komicznie, słodko-gorzko. Wymieńmy ich jeszcze raz, razem: Wojtek Gierlach (Figaro), Katarzyna Trylnik (Zuzanna), Asmik Grigorian (Hrabina), Dariusz Machej (Bartolo), Czesław Gałka (Antonio). A w obsadzie drugiego dnia – Wiola Chodowicz (Hrabina), Agnieszka Tomaszewska (Zuzanna), Izabella Kłosińska (Marcelina), a zwłaszcza Anna Bernacka (Cherubino). Może jedynie Verena Gunz (premierowy Cherubino) odstawała (głosem) od reszty, ale miała inne walory: choćby wzrost (zwłaszcza w scenie seksu z małą Barberiną).

Zastanawiam się tylko, skąd ten jazgot recenzentów pomstujących na tę inscenizację. Wystarczy spojrzeć na tytuły: „Chałtura na prowincji” (Daniel Cichy w „Tygodniku Powszechnym”); „Paździerz z Mozarta” (Dorota Szwarzman na blogu „Polityki”); „Kupa śmiechu” (Adam Suprynowicz w „Przekroju”); „Siedem grzechów głównych” (Jacek Marczyński w „Rzeczpospolitej”), „Niewesołe «Wesele Figara»” (Jacek Hawryluk, „Gazeta Wyborcza”). Sztuka jest jak pieczenie ciasta – nawet najlepszy przepis i najsmaczniejsze składniki nie dają pewności co do efektu. Na tym zresztą polega jej najgłębszy sekret. Tylko dlaczego w recenzjach pojawia się kwestia, że Warner *et consortes* przyjechali z wielkiego świata i nie przyłożyli się zbytnio do swojej pracy „na prowincji”, bo przecież jakoś wyjdzie? Ot, chałturka. To wielce krzywdzące. Mogło się nie udać (choć się udało). Ale żeby od razu się nie udało, bo twórcy przeszli obok gry? I zachowywali się jak Cherubino („Non so più cosa son, cosa faccio”)?

Osobną kwestią pozostaje poziom muzyczny spektaklu, zwłaszcza gra orkiestry. Ostatni raz ten zespół obcował dłużej z Mozartem... osiem lat temu. To przecież szmat czasu. „Don Giovanni” zresztą nie był najczęściej granym spektaklem, nie był też zagrany najlepiej (Przypomina mi się genialna uwaga prof. Bristigera: „Gdyby Jacek Kasprzyk wykonał był «Don Giovanniego» dzisiaj w praskim Teatrze Tyla, albo w XVIII wieku w praskim Ständetheater, rozniosłoby oba te teatry – koneserzy wiedzą, że to jeden i ten sam teatr”.) Kolejne doświadczenie z dziełem z tamtego okresu orkiestra Opery Narodowej miała półtora roku temu, przygotowując „Orfeusza i Eurydykę” Glucka; na co dzień spełnia się w wykonywaniu Musorgskiego, Verdiego, Czajkowskiego, Straussa, Janačeka, Prokofiewa. Toż to inne brzmienie, inny język, frazowanie, oddychanie, współgranie, inna harmonia. Niby wszyscy tenisiści z pierwszej dziesiątki światowego rankingu umieją świetnie grać, ale z jakiegoś powodu jedni wolą grać na trawie, inni na betonie, jeszcze inni na mączce.

Nie dziwię się więc, że Mozart w Warszawie wciąż brzmi średnio. Gramy go (i słuchamy!) od święta. Nie mamy go we krwi. Powiem więcej: opery (nie tylko Mozarta) nie mamy we krwi. A więc: więcej Mozarta! Więcej operowych nut!

Artykuł ukazał się w *Dwutygodniku* nr 45/2010.

Redakcja składa serdeczne podziękowania redakcji *Dwutygodnika* za pozwolenie na przedruk.